

# **FORCONE**

**El montaje-maquillaje:  
un guión de correspondencias**

**Título:** Forcone

**Tema:** El montaje-maquillaje: un guión de correspondencias

Licenciatura en Artes Audiovisuales, Orientación Guión

Lostra Agustín César

37.550.697

63009/3

Teléfono: 2804594231

[agustinlostra@gmail.com](mailto:agustinlostra@gmail.com)

**Director:** Antonio Zucherino

# ÍNDICE

- Elogio del maquillaje
- El archivo bandido
- La entrecasa y la entrecalle
- Retrato y autorretrato
- La mesa del detective

## ELOGIO DEL MAQUILLAJE

Mi tesis de grado, *Forcone*, es un trabajo de guión de montaje que partió de anotaciones difusas y de mucho trabajo de edición. No trabajé con una estructura previa, solo con vagas impresiones que me despertaban una fascinación inestable: lo femenino como una identificación desde la infancia que tenía una serie de recurrencias, una serie de figuras, que de algún modo partían de Ana Forcone: una amiga de mi madre que estuvo bastante presente en mis primeros años.

A la pesca de un modo de enunciación que pueda traducir esa sensibilidad estuve durante cuatro años. La prueba con la cámara, sin rodeos, fue la guía para generar materiales, factibles luego de ser filtrados y puestos en valor. ¿Qué queda?

Para reflexionar ahora, entonces, tengo que volver a mi tablero de juego.

Pienso en la mesa de trabajo del montajista, pienso en la mesa del detective.

A la hora de perpetuar la labor de guionar el material; pensando el guión como línea estructural de un trabajo, más allá de su estado concreto en un papel, más allá de sus fórmulas; pienso en la suspicacia de un detective. Alguien que mira el mundo buscando un entramado secreto, un sendero de pistas para esclarecer un misterio. O delinearlo.

En verdad la artista es una detective extraña; desanda las pistas, acumula evidencias pero no resuelve el misterio; lo intensifica. Le agradece su intensidad, la homenajea.

Para pensar el trabajo, pienso en sus materiales. Teniendo en cuenta que mi labor detectivesca fue entramarlos, estructurarlos, elijo introducir este trabajo presentando sus ingredientes.

Los divido por su procedencia (aquellos que registré y aquellos que tomé de otras fuentes):

El archivo propio: Registros de visitas a Ana Forcone, registros de la entrecasa, registros de cuadros de museos en viajes, registros de lluvias en Quito, registros de carteles y afiches en la calle, registros de escenas del cine alemán tomadas en la cinemateca alemana en Berlín.

El archivo ajeno: Videoclip de 50ft Queenie de PJ Harvey, presentaciones en vivo de PJ Harvey, escenas de Cruella de Vil de *101 Dálmatas*, escenas de *La Terraza* de Torre Nilsson, una escena de Harley Quinn de *Batman la serie animada*,

Teniendo esta baraja de imágenes a disposición, cruzadas por recurrencias que percibía de modo intuitivo, tuve que recorrer un largo camino para poder hilar un

relato. Poder entremezclar la experiencia presuntamente poética que me despertaba el cruce de estas formas con una narración que permitiera a la espectadora poder morder en este mundo extraño que es *Forcone*.

A esos fines, partí de un texto que fue guía del trabajo, el elogio del maquillaje de Charles Baudelaire:

Por ello, si se me entiende, la pintura del rostro no debe emplearse para el fin vulgar, inconfesable, de imitar a la bella naturaleza y de rivalizar con la juventud.

¿Quién osaría asignar al arte la estéril función de imitar a la naturaleza?

El maquillaje no tiene que ocultarse, que evitar dejarse adivinar; puede, por el contrario, mostrarse, si no con afectación, al menos con una especie de candor.  
(Baudelaire, 2009, p.62)

La idea del montaje como maquillaje da cuenta de dos cuestiones que me resultan importantes a la hora de pensar la estructura de mi trabajo (competencia del campo del guión que es la orientación que me compete): por un lado, la energía que propone lo lúdico, el humor, un abordaje 'infantil' en el sentido exploratorio del término; por el otro la idea del maquillaje como atributo de la feminidad y de esta 'producción', de este 'montaje' que es inherente a su construcción performática. Pensar el montaje como un gesto que además de estructurar el film lo adorna, lo embellece, lo diviniza. Sus juntas, sus yuxtaposiciones y sus saltos no deben ocultarse sino mostrarse *con afectación*. *Forcone* es también un canto al truco.

Teniendo en cuenta que la procedencia de las imágenes es de una cámara muy alejada del estándar de calidad que maneja el ámbito cinematográfico y que este alejamiento produce imágenes aplanadas, ruidosas y grisáceas fue un intento fuerte el de proveerles una gracia encantadora a partir de su reunión.

Este valor de la junta, del artificio, del ornamento; hace un canto a la máscara por sobre la persona, al artificio de su palabrerío por sobre el tema que cuenta, al modo en que gira la cara por sobre el rostro. Una reivindicación del ornamento y un detenimiento en la pura forma, en los trazos irregulares del montaje, en sus audacias y sus tropiezos, porque *Forcone* no es esa mujer con la que me reencuentro, es también un pulso, un modo de asociar imágenes, un ritmo, esta película.

## EL ARCHIVO BANDIDO

A la hora de abordar el trabajo sobre las imágenes me encontré con un acopio cuantioso: tres viajes, dos visitas a mi casa familiar, cinco paseos con Ana.

Desde el uso de la cámara, mi apuesta fue por los encuadres torcidos que le juegan una pose al objeto encuadrado y en su repetición generan un sistema de mirada; un trazo diagonal sobre el horizonte como un tajo que genera triangulaciones en los campos visuales, en un gesto con cierto garbo sobre la imagen, como una mano en una postura ornamentada. Esta cámara torcida saca punta a los elementos de la escena, los estiliza. A la vez que los inestabiliza, los desequilibra, los vuelve asimétricos.

El archivo, a excepción del material de PJ Harvey, Arlequín y la secuencia de la Terraza, fue capturado por mí de distintos museos.

Con el placer del empleado que manotea un jabón del cuarto del jefe empresarial, un gesto pasajero de revanchismo al continente colonizador fue el de llevarme sus obras maestras en una cámara de bolsillo. Así circulé por varios museos de relevancia con el apuntador de la cámara entre las manos.

Este pulso saqueador se percibe en las imágenes, inquietas, voraces. La no referencialidad de los cuadros, además de homologarlos la secuencia como un discurso mayor, los despoja de la solemnidad del museo para llevarlos a la calle, pegotearlos junto con las imágenes de las vidriera. Este descenso de categoría de los grandes cuadros los vuelve partes del paisaje citadino, los lleva al salto de mirada del que hace la rua, el que callejea, el flaneur. El yire, el ruar, el callejeo, ese estado de vigilia ensoñada, de manos en los bolsillos y mirada picara, perspicaz, que va enlazando recortes a partir de hilaciones de la mirada.

La forma de esa mirada no es consistente, es más bien brumosa. Y más que erótica, con respingones de excitación

La peculiar indecisión del flaneur. Del mismo modo que aguardar es el estado propio del contemplativo inmóvil, parece que la duda lo es del flaneur. (Benjamin, 2005, p.430)

El encuadre sobre la pintura además de resaltar la parte de la obra que más me atrae y relaciono con esta exploración sin fondo de Lo Forcone, lo vuelve personaje en ese primer plano que conlleva una apertura al contrapunto tan usada en el montaje soviético. Recuerdo ahora las secuencias de objetos y personas de *El hombre de la*

*cámara* de Dziga Vertov donde todo ese mundo silente de las imágenes y los objetos cobraba vida por el acercamiento de la cámara y los enlaces del montaje. Creo que también el callejeo es fundante en esta operación, esa suspicacia, esa sospecha y ese encantamiento frente a los signos diarios que se enlazan con el girar de la cabeza sobre los pasos.

Los videos que aparecen en la película, en las secuencias donde Ana rememora o en la cita previa a mis fotos de infancia, fueron tomados de la Cinemateca Alemana.

Influenciado por *Cuatreros* de Albertina Carri y por *Todo comenzó por el fin* de Luis Ospina, traté a esas imágenes con desparpajo, con la energía del zapping y con la acidez de la parodia, dándole representación con actrices como la Marlene Dietrich a cuestiones intrascendentes como las que cuenta Ana en relación a su dependencia al cigarrillo.

Con las imágenes de *La Terraza* procedí también de este modo, construyendo el archivo ausente de la historia que cuenta Ana en relación a su vivencia del Cordobazo. El ralenti sobre el plano permitía ver los movimientos de los personajes y generar un espesor que asocio al estado del recuerdo.

Por otro parte, con el material de Cruella de Vil, el acento estuvo puesto en el cruce con el videoclip de PJ Harvey, replicando el fantasma de esta figura que las atraviesa y atraviesa a Ana. También hubo una operación de sustracción de la escena en donde lo que hice fue quitar a los perros. Solo están las interacciones de Cruella con Anita, con el ruidoso Roger y sus andadas por la casa. Fue muy interesante ver, a partir de esta omisión de los animales, como el comportamiento de Ana cobra valor. Enérgico y descontrolado, como el de una fiera encerrada en una jaula, va y viene por un espacio aquietado, hogareño. El contraste con la parsimonia de Anita y en particular con ese plano (que hago repetir) de ella sentándose a servir el té con confituras y Cruella riéndose de ella, endiosada en su propio abrigo, artificiosa y desencajada.

En el apartado donde hablo acerca de PJ Harvey, el procedimiento fue recortar un recital en vivo, quitándole espacio a la imagen de los músicos y marcando la figura de ella cantando, en ralenti. Sus expresiones van siendo apuntaladas por la voz, que las expande al nombrarlas, como en el recuerdo. La ilusión devorándose al material.

Con respecto a la aparición de Harley Quinn, su figura funciona como un eco de los movimientos de PJ Harvey (y de su maquillaje), del muñeco que efectivamente aparece en una escena de la entrecasa y como enlace entre la figura de ese rostro tristón y melancólico sumergido en la luna con los avisos callejeros de las prostitutas.

## LA ENTRECASA Y LA ENTRECALLE

La ciudad se separa en sus polos dialécticos. Se le abre como paisaje, le rodea como habitación.

(Walter Benjamin, 2005)

La exploración de la entrecasa como espacio fue una de las premisas de la película: pensaba este espacio, doméstico, como el lugar histórico al que se ha signado lo femenino. Y el modo de habitarlo (las esperas a alguien que llegue, el caminar la casa, el probarse ropas en el cuarto, el arrojar a un sillón en plena tarde) me volvían una y otra vez a la cabeza a la hora de pensar el fantasma de lo femenino. Ese estado presuntamente pasivo, no de grandes acciones sino de estares.

En mi archivo doméstico, la exploración hacia una forma *femenina* recayó en sus temporalidades y en su austeridad sonora, que traza un enlace con el cine silente (nunca fue mudo) y sobre todo con el cine en super-8 y 16 mm de producción casera. De alguna manera jugué con mi cámara digital a generar imágenes filmicas.

Esas temporalidades onerosas, que se detienen en lugares “insignificantes” me recuerda al sentido obtuso de la imagen que Barthes destaca:

(...) hace fracasar al sentido (...) subvierte la misma práctica del sentido.  
se afirma contra una práctica mayoritaria (la de la significación), surge  
como un gasto inútil, como un lujo. (Barthes, 1986, p. 62 y 63)

Esta demora lujosa, insignificable, que Barthes destaca en detalles no temáticos de las películas de Einsestein; es sin duda el pulso de varias imágenes de la película. Tramar un estado, el estado de la ensoñación, del paseo, del caminar embriagador de quién está abierto a fascinarse.

Por otro lado, la película por sus contrapuntos visuales y sonoros vuelve muchas veces exterior el interior y interior el exterior. Me atrevo a decir que toda la película es un gran interior: la mirada fascinada, como si ya no se pudiera correr el ojo por fuera de la fábula forconiana, de la búsqueda demente por encontrar sus signos.

¿Y qué encuentra?

Cuando en un largo plano secuencia la cámara que viene golpeada por el tránsito de un colectivo acompañada por la música se encuentra la cabeza de un termo se detiene ahí e intenta sacarle brillo a ese encuentro del azar, al fracasar gira sobre el espacio,

sobre un entramado de raíces hasta llegar a un montón de vidrios rotos verdes con una cinta roja entre sí.

La voz dice

Recordatorio: es importante estar a la pesca de la belleza. Estar siempre con el alma dada vuelta hacia fuera, a la espera de una resonancia para capturarla. (Agustín Lostra, 2019)

Más adelante también sentencia:

Apuntes, apuntes rastreros, sombra, entresombra, entrecasa  
refucilos de belleza, mucha basura. (Agustín Lostra, 2019)

Hay algo en ese estado de duermevela y en ese vagabundeo que le da la chance a la aparición de la belleza en donde no parece estar. En medio de la vaguedad, algo destella, pero el montaje no da tregua a sostenerse ahí en demasía, como si un coche pasara interrumpiendo la visión de alguien que luego ya no estará.



## RETRATO Y AUTORRETRATO

Si la apuesta de *Forcone* es una apuesta a los sentidos, a un devenir de ensoñación, entonces el desafío fue generar una capa delgada, un esmalte de referencia argumental que permita a las espectadoras abandonarse al ensueño. Este caminito ha sido el trayecto de un retrato, donde buscando dibujar a Ana terminó también dibujándome a mí. El arco que va desde Ana quieta frente a la cámara que sostengo para retratarla a ella tomando la cámara y retratándome a mí.

Esta demanda no fue sacada de la galera ni del soliloquio del montaje sino a partir de las reiteradas experiencias de proyección frente a amigxs. La necesidad de un pequeño relato donde poder morder, de un territorio común donde agenciarse, del gesto de la prosa:

Lo poético necesita de un plano donde producirse.

En este sentido el naturalismo sirve, nada más (ni nada menos),

como técnica de producción de territorios de inscripción

de la ruptura poetizante. Se tendrán que crear también técnicas que alcancen a rasgar esos territorios y a revelarlos como

subsidiarios del real poético. (Audivert)

La estructura del film la pensé con mojones, como pistas desperdigadas. Cada deriva tiene su final en un plano sostenido sobre Ana o bien en algún comentario de ella sobre alguno de los temas que aparecen escenificados: manejar un automovil, fumar o la femme fatale.

Desde lo sonoro enlacé las entradas de Ana con la música del concierto de Shostakovich, como un leitmotiv que marca su aparición en cuatro partes: el inicio, la aparición en su departamento de pie, la aparición en su departamento sentada y los créditos finales (donde ya aunque no esté su imagen la memoria pegotea el sonido con su fantasma).

Por otro lado el sonido del piano solo se liga a las apariciones de mis imágenes. El piano que marca el camino de las fotos infantiles y la entrecasa, el piano que toca Martha Argerich y que se desvanece sobre la foto en que estoy disfrazado de Cruella con el gorro de arlequín.

La idea del ocultamiento del rostro, sostenida hasta el final de la película, es nuevamente el señalamiento de que la sustancia misteriosa que exploro no está en la cara, no está en mí ni en Ana, sino en un momento, un refucilo, una pequeña aparición.

En todo caso, el retrato propio no está tan explícito en los reflejos de los espejos y en las sombras (ese otro yo, ese otro pura forma, desidentificado) como en el propio ritmo de la película. En la embriaguez del montaje atado a la mirada hechizada:

Aquel que cede a la atracción del montaje cede también a la tentación del plano corto. ¿Cómo? Haciendo de la mirada la pieza clave de su juego. Enlazar con la mirada es casi la definición del montaje, su ambición suprema así como su sumisión a la dirección. Es hacer, en efecto, que resalte el alma por debajo de la mente, la pasión por detrás de la maquinación, hacer que prevalezca el corazón sobre la inteligencia destruyendo la noción de espacio en beneficio de la del tiempo.

(Godard, 2017)

## LA MESA DEL DETECTIVE

“La mesa del montaje es la mesa del detective”

(Agustín Lostra, 2019)

Pienso que mayormente, el procedimiento que hago para maquillar, para dar una integridad a estas sustancias diferenciadas (sin dejar de mostrar sus fisuras, sus empalmes, haciendo galantería de ellas) es el montaje por resonancias.

Aquello que Vincent Amiel nombra como “montaje de correspondencias”:

Un montaje por repeticiones, por reanudaciones, por similitudes (...) puntuaciones musicales en el seno de la narración. Pero son más aún, ya que, a pesar de todo, el continuum que escanden es inteligible. Aunque algún efecto visual o sonoro nos recuerde a otro y encuentre eco aún en un tercero, no se trata solo de una rima formal, sino de información, sin duda alguna. (...) Correspondencias: juego de ecos formales puestos de relieve por el montaje sin que, al producirse como tales, se agoten nunca en la sensación. Tal puede ser la definición de este peculiar collage a distancia que, en muy diversas ocasiones, crea efectos sensibles provocando diversos vínculos de significado. Los sentidos producen la conexión que produce Sentido por su parte. (Amiel, 2005, p.127)

Hay recurrencias que funcionan como grandes mojones del materia, ecos desperdigados:

Las sombras, la lluvia, las farolas, las miradas que se esquivan, los rostros que se ocultan o giran, los cigarrillos, los automóviles, las sombras, la música de Shostakovich, la música de piano, la figura del arlequín, las imágenes de Marlene Dietrich, las imágenes de Graciela Borges en *La Terraza*.

Estas formas son resonancias de esta palabra misteriosa que inaugura el largometraje: Forcone.

Es el apellido de Ana pero es también algo más, una sonoridad mordaz, una palabra mágica. ¿Qué es? No lo sé, no quiero saberlo, la palabra no alcanza, el audiovisual busca desplegar ese misterio, barajarlo, apuntalarlo y, por último, dejarlo escapar.

## BIBLIOGRAFÍA

Baudelaire, Charles (2009) *Arte y modernidad*. Buenos Aires, Argentina. Prometeo Libros.

Benjamin, Walter (2005) *Libro de los pasajes*. Madrid, España. Ediciones Akal.

Barthes, Roland (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, España. Ediciones Paidós.

Amiel, Vincent (2005) *Estética del montaje*. Madrid, España. Abada Editores.

Godard, JL.. (2017) *El montaje, mi hermosa inquietud, Jean-Luc Godard*. El cuervo herido, un blog de Omar González. Recuperado de <https://elciervoherido.wordpress.com/2017/04/01/el-montaje-mi-hermosa-inquietud-jean-luc-godard/>

Audivert, Pompeyo (s.f.) El piedrazo en el espejo. Recuperado de <http://www.teatroelcuervo.com.ar/assets/el-piedrazo-en-el-espejo.pdf>

Lostra, Agustín (Director). (2019). *Forcone* [Tesis de grado]. La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.